

DE NUEVA ESPAÑA A MÉXICO

EL UNIVERSO MUSICAL MEXICANO ENTRE CENTENARIOS (1517-1917)

Editado por Javier Marín-López

un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

MÚSICA Y ESCENA EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX EN MÉXICO: VASOS COMUNICANTES ENTRE LO ACADÉMICO Y LO POPULAR

EDUARDO CONTRERAS SOTO
CENIDIM-INBAL

La vida escénica de la Ciudad de México era muy intensa y variada en las dos primeras décadas del siglo XX, como en toda gran ciudad. Los numerosos teatros exhibían una gran oferta de espectáculos para públicos diversos, que iban desde los dramas de formato literario clásico hasta las zarzuelas y revistas, con la inclusión de actos escénicos específicos como los circenses y de magia. Para todos los espectáculos estaba considerada la inclusión de la música como parte de sus discursos, en diferentes grados de participación según el caso y las necesidades, y esta participación revistió formas variadas de ajuste y adaptación, tan variadas que incluyeron por igual las participaciones de músicos de diversas extracciones, al tiempo que involucraban con su parte a los otros ejecutantes escénicos: actores y bailarines, aunque la mayoría de estos no tuvieran una formación musical muy sólida. Por esta misma causa, al estar trabajando de manera asociada los artistas de diversas disciplinas, el escenario de las representaciones teatrales de la época se convirtió en un espacio de convivencia e intercambio de la creación musical, donde las formas académicas y de salón se podían dar la mano con las formas y géneros de neta extracción popular.

Si bien ya existía en México una tradición previa de apropiación de temas y géneros populares por los músicos académicos, a lo largo del siglo XIX, así como la apropiación inversa de formas y géneros de moda por parte de los músicos populares, la mezcla específica de estas músicas en un ámbito urbano con su valor estético propio generó una nueva manera de intercambios y productos artísticos que desde entonces consideramos característicos de la música urbana, tal como la empezamos a definir en el siglo XX. Las músicas teatrales, como en otros países durante el periodo y aun en décadas posteriores, fueron el motor que produjo los primeros éxitos de canciones como material de consumo inmediato, intenso y a la vez efímero, salvo las rigurosas excepciones que terminaron por afincarse en un incipiente repertorio y, por añadidura, definieron una idea o percepción de identidad por parte de los ejecutantes de la farándula y de su público sobre algo que pudiera denominarse música “nacional”. Entre la numerosa cantidad de obras estrenadas durante las dos primeras décadas del siglo XX en la Ciudad de México, me detendré a examinar algunos momentos de este proceso en tres producciones escénicas musicales concretas: *Zulema* (1903), con libreto de Rubén Marcos Campos (1876-1945) y música de Ernesto Elorduy (1853-1913); *Chin Chun Chan* (1904), con libreto de José Francisco Elizon-

do (1880-1943) y Rafael Medina (1870-1914), y música de Luis Gonzaga Jordá (1869-1951); y *Las musas del país* (1913), con libreto del mismo Elizondo y Xavier Navarro (¿?-1937) y música de Fernando Méndez Velázquez (1882-1916).

Esta es, en muchos sentidos, una historia de percepciones, de qué nombres o etiquetas le aplicaba cada quién a las cosas desde la posición social, intelectual y cultural en la que se hallara. Por eso, a primera vista, si uno rastrea en los orígenes de los personajes mencionados, parecería que tendrían poco que ver entre ellos y que pertenecerían a islas de la vida cultural mexicana que no guardaban conexión entre ellas: Ernesto Elorduy había viajado por el mundo, gozaba de una posición social acomodada y sus piezas tenían éxito en los salones de la clase media y alta, antes que en los teatros de zarzuela y revista. Rubén M. Campos era un escritor de fino estilo modernista, asociado a la bohemia literaria con otros modernistas como él. Su recreación de un serrallo otomano con sus aventuras de amores exóticos, que es lo que vemos en *Zulema*, poco tendría que ver, en apariencia, con los temas dramáticos y musicales de las revistas contemporáneas aplaudidas por los públicos de criterio más popular en los escenarios mexiquieños¹ más exitosos, encabezados por el más famoso de todos ellos, el Teatro Principal (Figura 4.1). Administrado por las hermanas Genara y Romualda Moriones, este teatro sesquicentenario era llamado por todos “la catedral de la tanda”, dada la especialización de su repertorio en el género chico, primeramente de material importado, aunque también y de modo gradualmente creciente, en la producción local. Pero su especialización no le impedía acoger, junto con este repertorio, a propuestas que se salieran de sus formatos habituales. Por ello, un año después de su estreno en versión de concierto en el teatro del Conservatorio Nacional, *Zulema* se estrenó ya puesta en escena en el mismo Principal el 2 de mayo de 1903, con reacciones divididas entre los espectadores habituales del recinto. Y sin embargo, entre Elorduy y Campos y los autores más vinculados a la revista típica, las supuestas fronteras eran menores de lo que pudiera creerse, o tal vez inexistentes.

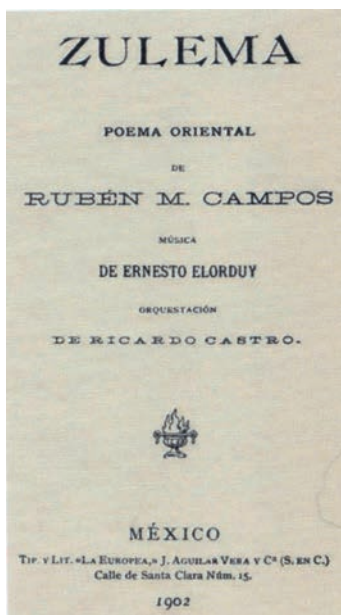


Figura 4.1: Portada del libreto de *Zulema*. México, colección particular.

¹ Uso el neologismo “mexiquieño” en su significado de “natural de la ciudad de México”, para distinguirlo así del “mexicano” –nacido en el país México– y del “mexiquense” –nacido en el Estado de México, uno de los treinta y uno que integran el país–.

Pongo por caso el de José F. Elizondo, el coautor de *Chin Chun Chan* y de *Las Musas del País*. Aunque se le suele asociar por lo general con el mundo de la frívola farándula, se inició en la literatura como un joven poeta y colaborador de la *Revista Moderna*. Su libro *Crótalos*, de 1903, fue ilustrado nada menos que por Julio Ruelas, y recibió comentarios de Rubén Darío y José Juan Tablada. Un año antes de su debut como poeta lírico en el sector “serio” de su ambiente literario, Elizondo ya había estrenado en el Teatro Principal *La Gran Avenida*, una parodia de la célebre zarzuela española *La Gran Vía*; así comenzó a convertirse en una referencia inevitable del mundo de las tandas. Por cierto, y para amarrar más este matrimonio del poeta modernista con el dramaturgo frívolo que convivían en el mismo joven, este solicitó el 13 de julio de 1902 que se retirara del cartel su obra, en señal de luto por la muerte de su cuñado, el escultor Jesús Contreras. Antes de obtener sus primeras ganancias como dramaturgo, Elizondo trabajaba en el despacho de Luis Gonzaga Urbina, entonces secretario particular de Justo Sierra, el legendario Ministro de Educación en las postrimerías del régimen de Porfirio Díaz. Curiosa paradoja el que un autor de tandas fuera colaborador tan cercano de alguien como Urbina, quien no se cansaba de atacar a tal género teatral, censurándole precisamente aquellas características que lo hacían rentable: su manejo del humor grueso y de la sátira de ocasión. Y, sin embargo, la paradoja se acrece al recordar cómo un viejo amigo y colaborador del propio Urbina en *El Imparcial*, el gran Amado Nervo, se había animado en su momento a ofrecer su propia zarzuela, *Consuelo*, con música de Alfredo Cuyás; el estreno de este lance nerviano se había verificado el 14 de octubre de 1899 en el mismísimo Principal. La aversión de Urbina por este género de obras era compartida por un compositor muy amigo de Elorduy, Gustavo E. Campa, a pesar de lo cual este no dudó en aplaudir la *Zulema* en su estreno de concierto. Entre estas aguas literarias, a medias entre la bohemia modernista y la farándula revisteril, navegaba el joven Elizondo.

A pesar de que muchos dentro de los ámbitos artísticos y periodísticos sabían, con toda seguridad, de la convivencia de estos personajes en sus mundos diversos, no se dejaba de establecer una cierta categorización de las personas, en razón del tipo de obras por las que supuestamente se les reconociera más. Los comentarios de Manuel Flores en la revista *El Mundo Ilustrado*, tras el estreno de concierto de *Zulema* en 1902, ilustran muy bien la percepción que se tenía de Elorduy como músico:

Elorduy era un estimable músico de salón, ligero, agradable, un tanto superficial, y su reputación estaba ya hecha en nuestro mundo musical íntimo, por decirlo así, en el que venía imperando por completo, hace ya años, y en el que brillaba como uno de los más amenos y más fáciles. Más que todo, era una especie de divette, de cupletista, como hemos dado en decir, impregnado de gracia y de chispa, poco picaresco a la verdad pero en suma medianamente profundo y sentimental. Acuarelista de la música, pintor de género, a quien nadie discutía el talento; pero de cuyos vuelos y empuje podía, en suma, dudarse, por no haberle visto recorrer órbitas amplias y vastos horizontes.

[...] pero en suma, si a la masa del público se le hubiera dicho que era capaz de escribir *Zulema*, casi todo el mundo hubiera movido escépticamente la cabeza.

[...] Si me hubieran dicho que Elorduy era capaz de escribir una página wagneriana, jamás lo hubiera creído, y Elorduy ha escrito, sin embargo, el admirable preludio que precede al dúo de amor; y que es incomparable. Si me hubieran dicho que era capaz de llegar a la grandeza épica y a la intensidad pasional de Verdi, lo hubiera siempre dudado, y esto no obstante, ha concebido uno de los más arrebatados y ardientes dúos de amor que pueden darse [...].

En cambio, nunca dudé que hubiera podido escribir esos bailables tan característicos [...]; como no podía dudar de que llegara a traducir fielmente y con intenso y característico color, cantos de bayaderas y melodías de bateleras orientales, ni esas barcarolas y malagueñas que mal disimulan en la ondulante languidez de su porte y de su andar el origen morisco, de donde provienen².

² Manuel Flores, “Zulema”. *El Mundo Ilustrado* (México), 26 de enero de 1902. Citado de Saborit, Antonio. *El mundo ilustrado de Rafael Reyes Spíndola*. México, Grupo Carso, 2003, pp. 114-115.

Para Flores parecen evidentes dos ideas: que de Elorduy podían esperarse piezas ligeras de salón, como sus danzas que en efecto gozaban de gran popularidad, o bien que fuera capaz de sugerir sonoridades que pasaran por “exóticas” y “orientalistas” a los oídos de entonces; empero, al mismo tiempo, Flores consideraba que escribir una zarzuela, y en especial ciertos pasajes de lenguaje musical más complejo, no parecían algo al alcance del autor de danzas como las *Caprichosas* –una de estas, por cierto, con figuras claramente basadas en los sones populares mexicanos–, y de ahí su sorpresa. No alcanzo a entender si Flores consideraba los pasajes citados de la zarzuela como de inspiración wagneriana o verdiana, exclusivamente a partir de sus melodías y temas básicos, puesto que todos sabían –y el propio Flores lo menciona en su crónica– que la orquestación de la obra escénica no era original de Elorduy, sino de nada menos que Ricardo Castro, así que tal vez una parte importante de los elogios iba para el orquestador, y no solo para el compositor. Como la producción de *Zulema* que ya subió al escenario del Principal, al año siguiente, tenía una nueva orquestación, esta vez a cargo de Eduardo Vigil y Robles, no podemos ratificar del todo la opinión de Flores sobre lo que él oyó realmente en 1902 con la primera orquestación. Pero es evidente que la percepción del trabajo de Elorduy cambió de manera sensible tras el estreno de su zarzuela.

En cambio, la percepción de la época sobre el catalán Luis G. Jordá parece haber sido distinta de la de Elorduy, más cargada hacia su más visible labor escénica revisteril. La formación musical de Jordá no desmerecía en nada frente a la de Elorduy, como lo demuestra su producción de salón, entre la cual sobresalen piezas que hoy se siguen ejecutando en razón de su calidad, como las *Danzas nocturnas*. Y de modo similar al de Elizondo en lo literario, para Jordá no había un conflicto entre su producción salonesca y la escénica, a despecho de lo que se pudiera decir en la crítica. La diferencia más notoria entre el catalán y el zacatecano se daba, quizá, en la práctica cotidiana del oficio del primero, en el trajín de los ensayos y las funciones cotidianas, y con el muy importante factor de que no siempre trabajaba con músicos de oficio o profesión como él. Jordá sí que supo lo que se sufre cuando se debe montar música con actores y bailarines que no siempre tienen formado el oído musical. Un recuerdo de Elizondo sobre el montaje de *Chin Chun Chan*, cuya dirección musical en escena estuvo a cargo de Rafael Gascón, lo ilustra muy bien:

El lunes, a las diez de la mañana, ya estaba yo en el teatro para oír por primera vez música cantada por voces dignas de ser oídas, y no por la de Jordá que era mínima y apagada. Encontré al maestro Gascón sentado al piano, rodeado de coristas. Todos tenían en la mano unos papelititos con la letra de los cantables (¡mi letra!, ¡qué horror!); algunas, las de mejor voz y más prestigio, ¡tenían “particella”!

Gascón golpeaba las teclas para hacer grabar la melodía en la memoria de las señoras del coro, con una energía y un mando que parecía tener una cuestión personal con el piano.

La indisciplina de las voces era anárquica. Gascón se rascaba la barbilla suspendiendo el acorde y, mordiendo el puro que llevaba siempre en la boca, decía:

–¡Otra vez!

Volvía al teclado, y para destacarlo mejor, sonaba con un dedo, nota por nota, la “voz cantante”.

–Así, esto es así... ¡Fijarse!... Otra vez...³.

Y este trabajo tan rústico, entre ejecutantes que rara vez podían leer partitura y tenían que aprenderse las melodías bajo las marcas insistentes del director musical, como lo ilustra el episodio citado, se daba en una obra a medio camino entre una zarzuela de argumento unitario y una revista de números

³ José F. Elizondo, citado por María y Campos, Armando de. *Las tandas del Principal*. México, Diana, 1989, p. 176.

independientes como *Chin Chun Chan*, con una historia notoriamente cargada hacia la farsa y basada en una confusión de identidades, y donde la música cumplía una función bastante relajada y de asociación arbitraria con las situaciones del argumento (Figuras 4.2 y 4.3). También Elizondo explica el origen del disparatado argumento, y de cómo la música de Jordá, que tenía una intención argumental inicial, se acomodó a un cambio radical de historia y personajes sin que dicha música sufriera modificaciones, lo cual demuestra el valor real de su función dentro de este espectáculo:

El éxito de *La mosca* me valió la felicitación de Rafael Medina, a quien conocí en ese momento y quien acababa de estrenar con mucho éxito *El globo terráqueo*. En seguida me propuso:

—¿Quiere usted que escribamos algo juntos?

Yo no deseaba otra cosa, y a boca de jarro le propuse:

—¿Qué le parecería una revista de fin de año?

Y nos citamos para el día siguiente, [...] y ¡se acabó el año 1903, sin que el maestro Jordá diera fin a la partitura de fin o de año nuevo! Las señoras Moriones nos dijeron que ya no tenía razón de ser nuestro libreto, y entonces Medina y yo pensamos en hacer, con la música escrita por Jordá, una especie de sainete, el que más tarde fue *Chin Chun Chan*. Por eso hay cierta incongruencia en algunos números de esta zarzuela. Los “polichinelas”, que sin ton ni son hacemos aparecer en una calle de la ciudad, eran juguetes de un árbol de Navidad fantástico de la revista de fin de año. La danza “Cuando la luna resplandeciente...” se cantaba por una cursi en una “posada” de la misma obra; el “teléfono sin hilos” debieron haberlo cantado unas quintopatieras de casa de vecindad en programa de Nochebuena, y el *cake walk* quedó en ambas obras como número final [...]⁴.



Figura 4.2: Marbete de un disco con las primeras grabaciones de números de *Chin-Chun-Chan*. México, colección particular.

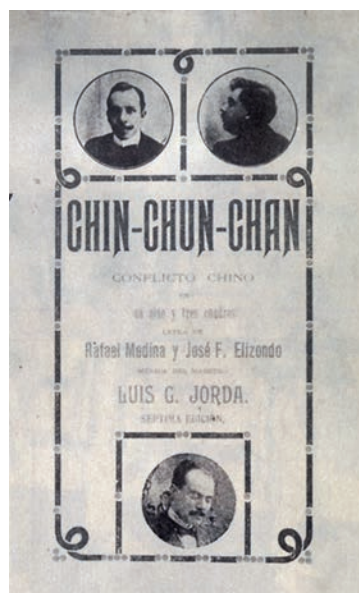


Figura 4.3: Portada del libreto de *Chin-Chun-Chan*. México, colección particular.

⁴ José F. Elizondo, citado por María y Campos, A. de. *Las tandas del Principal*, pp. 98-99.

Y aquí vamos entrando en el meollo de la convivencia de orígenes musicales. Si se consideraba que componer una obra escénica del tipo de una zarzuela –así fuera la zarzuela en un acto– representaba abordar una forma compleja, en contraste con las piezas cortas y simples como las danzas de salón o los sones de la tierra de los músicos populares, entonces se le daría una categoría superior a los autores de estas obras escénicas, aun cuando sus obras no guardaran necesariamente una unidad temática o una estructura general que relacionara de alguna manera a sus materiales sonoros independientemente de sus argumentos dramáticos, y resultarían al final una mera sucesión de piezas breves, que se podían ejecutar, recibir y aplaudir como números sueltos, como de hecho siempre había ocurrido con las arias de la ópera italiana. Cuando leemos cómo Elizondo y Medina podían usar un mismo tema musical de Jordá para distintos fines argumentales y escénicos, se va diluyendo cada vez más la idea de la obra escénica como un todo unitario, complejo y ambicioso, y se va sustituyendo por el concepto de que cada número individual tiene un valor potencial mayor al del total sonoro. Por eso, la danza citada por Elizondo como “cantada por una cursi” –y tal vez así le sonaba al mismo Elizondo, “cursi”– terminó siendo el gran éxito suelto de la revista, y adquirió vida independiente como pieza suelta del lado de los seguidores del repertorio de salón o de concierto, a diferencia de otros números desprendidos de la misma revista como las Coplas de los Polichinelas o las de Las Telefonistas, las cuales tuvieron más aceptación en un incipiente ámbito comercial, y fueron de las primeras piezas grabadas en discos en México, precisamente porque garantizaban su venta. Otro número de la revista favorecido por el gusto popular fue su final, como ya lo mencionó Elizondo: el *cake walk*, género entonces de moda, emparentado con el *ragtime* y antecesores ambos del *jazz*, fue uno de los primeros de origen estadounidense que tuvo éxito entre el público mexicano, y es significativo que, a pesar de su origen podría decirse humilde entre la población negra del sur de Estados Unidos, su influencia tocara por igual al espacio de la revista mexicana y a compositores como Claude Debussy, quien lo empleó para cerrar su suite de piano *Children's Corner*, escrita apenas cuatro años después de *Chin Chun Chan*.

La percepción de menosprecio que hoy parecen tener muchos músicos de academia hacia la zarzuela y a la revista en cuanto a su parte musical no parece corresponder con lo que se escribía y practicaba en los escenarios de la Ciudad de México a comienzos del siglo XX, y sobre todo se suele olvidar lo que estos géneros representaron, especialmente en la segunda mitad del siglo XIX, para la definición de identidades regionales en cuanto a las formas musicales empleadas. Ello con el objeto de aclimatar las producciones escénicas en el favor de sus públicos respectivos, de manera que estos se apropiaran de dichos géneros escénicos y los consideraran como locales y no como una imposición de la identidad ibérica, en un momento en el que muchos intelectuales querían definir una distancia con tal identidad ante la decadencia de España como una potencia imperial, notoria sobre todo después de 1898.

Así empezó a haber bufos en La Habana, así apareció el sainete criollo en Buenos Aires; así se escribieron zarzuelas tan significativas como las de Ernesto Lecuona, de las cuales surgieron varios temas con fama posterior como canciones sueltas. Y así nacieron obras tan poderosamente emblemáticas como *El cóndor pasa*, con libreto de Julio de la Paz –o Julio Baudouin– y música de Daniel Alomía Robles, estrenada en Lima el 19 de diciembre de 1913, o *Alma llanera*, con libreto de Rafael Bolívar Coronado y música de Pedro Elías Gutiérrez, estrenada en Caracas el 19 de septiembre de 1914. Es muy notable cómo, de cada una de estas dos, se desprendieron sendos números sueltos, escritos en géneros de arraigo local –el huayno en Perú, el joropo en Venezuela–, que terminaron por volverse piezas emblemáticas en sus países, olvidando que provenían de un formato escénico de raíz entonces claramente ibérica. He podido documentar con más cercanía a sus orígenes el caso de la zarzuela peruana, pues

conozco un par de grabaciones realizadas hacia 1917, es decir, a escasos cuatro años de la fecha de su estreno, y que tal vez sean las primeras que se hicieron de algún fragmento de la obra: la de una “Orquesta del Zoológico”⁵ y la de la Banda del Batallón Gendarmes n.º 1⁶. Ambas coinciden en usar los mismos materiales de la zarzuela, a saber: el pasacalle y la *kashwa*, los cuales desde ese momento han vivido ligados como parte de una misma pieza popular, hoy objeto de consumo masivo con todo tipo de letras añadidas, ninguna de las cuales procede de la zarzuela original, pues en ella estos dos materiales eran exclusivamente instrumentales. No dispongo de la misma información temprana para el caso de la zarzuela venezolana, pues la grabación más antigua de su tema principal a la que he tenido acceso se publicó en 1928, a catorce años de su estreno, y lo peculiar de este registro es que lo hicieron, ¡en Nueva York!, un español y un cubano, con un arreglo que no es muy fiel al ritmo original de joropo⁷; las grabaciones más antiguas que yo conozco realizadas por venezolanos, en el ritmo original, parecen provenir de 1935. En cualquier caso, lo que se ratifica es la adopción del tema de *Alma llanera* como una canción que ya tenía el valor de emblema sonoro nacional poco tiempo después de su estreno, dentro de la zarzuela que le dio vida.

Y un caso similar se dio en la Ciudad de México por las mismas fechas, aunque el número desprendido no llegó a la condición de sus piezas hermanas ya citadas, si bien permanece entre las favoritas de su género adoptado o recreado. *Las Musas del País*, inicialmente una imitación de la zarzuela ibérica *Las Musas Latinas*, de Manuel Moncayo Cubas y Manuel Penella –estrenada en Buenos Aires en 1912–, se estrenó en el Principal de México el 20 de septiembre de 1913, por cierto solo siete meses después de haberse dado la Decena Trágica, es decir, los violentos sucesos del golpe de estado mediante el cual Victoriano Huerta y sus aliados, con el apoyo del embajador estadounidense, derrocaron y asesinaron al presidente Francisco I. Madero y al vicepresidente José María Pino Suárez (Figura 4.4). Esta revista tenía un libreto del ya mencionado José F. Elizondo, junto con Xavier Navarro, y música del michoacano Fernando Méndez Velázquez. Siguiendo a su modelo ibérico, se trataba más de una sucesión de números musicales representativos de algunas regiones mexicanas que de una historia dramática propiamente dicha. El cronista Diego de Miranda describió su contenido de esta manera, a unos días del estreno:

[...] Como no era posible que desfilaran en la obra los países [...] que forman la República [sic], escogió a México, la capital, y otros dos fueron Jalisco y Yucatán. Claro es que fue lástima que no cupiera Veracruz, que es y ha sido manantial fecundísimo de inspiración, de donde han salido poetas notables y que tiene cosas y personas muy típicas. Las canciones abajeñas son quizá la música más nacional de México, pero no era posible todo y así resultó muy bien la elección.

[...] El maestro Méndez, que a su talento e inspiración reúne una gran modestia, recibió imponente ovación muy merecida, porque la música es tierna, dulce y bella. La danza que canta el charro tapatío es verdaderamente hermosa, y en general toda la de la zarzuela es sumamente agradable y merece el compositor un enhorabuena⁸.

⁵ Robles, [Daniel Alomía]. *El cóndor pasa, Danza Incaica* [sic]. Orquesta del Zoológico. [Estados Unidos], Victor, 69903-B, [ca. 1917].

⁶ Robles, [Daniel Alomía]. *El cóndor pasa, Incaica* [sic]. Banda del Batallón Gendarmes, No. 1 [sic]. [Estados Unidos], Victor, 72089-A, [ca. 1917].

⁷ [Gutiérrez, Pedro Elías]. *Alma llanera*. José Moriche & Antonio P. Utrera. [Estados Unidos], Victor, 80746, [1928].

⁸ Diego de Miranda. *Novedades*, 24 de septiembre de 1913, citado en Reyes de la Maza, Luis. *El teatro en México durante la Revolución (1911-1913)* [Escenología, Consulta, 6]. México, Escenología, 2005, pp. 391-392.



Figura 4.4: Portada de *Las Musas del País*. México, colección particular.

De nuevo nos hallamos ante una cuestión perceptiva. Por una parte, Diego de Miranda establece una afirmación muy interesante, acerca de que él considera a la canción abajeña como la música “más nacional de México”, coincidiendo curiosamente con lo que ya pensaban y afirmaban en esos días dos personajes del ámbito más exquisito y académico: Manuel María Ponce y el autor del libreto de *Zulema*, es decir, Campos. Por otra parte, leemos el agrado del cronista ante el resultado artístico del espectáculo que acudió a ver, con un énfasis notorio en elogiar la música de Méndez Velázquez, cuya trayectoria no parecía ir en paralelo con las de sus ilustres colegas Elorduy –por cierto, fallecido en enero de ese mismo 1913– y Jordá. No se puede establecer con la misma claridad el alcance de la trayectoria de Méndez, tanto por carecer de información suficiente cuanto porque su vida terminó a los tempranos 34 años en 1916, en el exilio cubano. Pero sus números musicales en *Las Musas del País* gustaron mucho en su momento, en especial “La danza que canta el charro tapatío”, por usar las palabras de Miranda. Tanto le gustó esta música, y tanto la asoció con su afirmación en defensa del nacionalismo mexicano, que abundó en estos temas una semana después de su crónica del estreno:

[...] Predomina en toda la música cierta dejadez que, por ser estilo peculiarísimo a la música del país, le presta particular encanto y revela toda ella cómo el compositor quiso hacer música netamente mexicana. Quizá más que en ningún otro número se nota esta dejadez, que tiene semejanza a la melancolía de la música flamenca, en la danza bellísima de los ojos negros de la tapatía, que es un acabado modelo de la música popular del país, de esa música que tanto place a la mujer del país y que con deleite se oye en las reuniones y festejos⁹.

⁹ Diego de Miranda. *Novedades*, 1 de octubre de 1913, citado en Reyes de la Maza, L. *El teatro en México...*, pp. 395-396.

COLUMBIA

GRAMOPHONE

Las MUSAS DEL PAIS
 "Ojos Tapalios" Danza mejicana
 (N. Velázquez)
JOSE LIMON
 Acomp. de Orquesta

C 3034
 1925

COLUMBIA GRAPHOPHONE COMPANY, NEW YORK, U.S.A.

MADE & PICTURED IN U.S.A. NOV. 1925, FEB. 1926, AUG. 1926, NOV. 30, 1926, JAN. 28, 1927, AUG. 1927, OCT. 20, 1927, MAR. 1928, JULY 1, 1928, IN CANADA 1928.

Solo de Tenor

Y con este recuento apresurado por momentos significativos de tres zarzuelas, dejo lo expuesto como una pregunta abierta acerca de cuántos vasos comunicantes se enlazaron desde los orígenes aparentemente más contrapuestos para desembocar, sobre el espacio ecléctico y privilegiado del escenario teatral de su época, en un intercambio de formas y concepciones musicales que se influyeron mutuamente y, además, contribuyeron a la creación de formas y géneros nuevos en la canción urbana popular, sin dejar de enriquecer también las músicas que podríamos llamar “académicas” o de concierto. En un lapso de unos diez años, entre 1903 y 1913, los espectadores del Teatro Principal de México pudieron asistir por igual a la exquísitez y el exotismo de Elorduy y a la combinación en Jordá de esos mismos elementos con los de extracción popular, para desembocar en la invención de nuevos modelos en Méndez Velázquez. Lo académico y lo popular pudieron darse la mano, como en ciertos momentos privilegiados de otras épocas, en el mundo de fantasía de la escena teatral.

¹⁰ Velázquez, N. [sic, por Méndez Velázquez, Fernando]. *Las Musas del País: “Ojos Tapatíos” Danza mejicana* [sic]. José Limón, Acomp. de Orquesta. [Estados Unidos], Columbia, C3034, ca. 1916. Este registro, originalmente un disco de 78 rpm, ha sido reeditado de manera moderna en un par de ocasiones, la más reciente en la antología *Bicentenario. 200 años de la Historia de la Música en México*. Jesús Flores y Escalante y Pablo Dueñas (comps.). México, Sony Music, 2010. 1 libro y 4 discos compactos.